

太宰治「葉」論

——〈不安〉にたどり着くまで——

野口尚志

一、先行論の問題点と本稿の目的

太宰治の第一創作集『晩年』（昭十一・六、砂子屋書房）の巻頭を飾る「葉」は、もとは昭和九年四月、文芸同人誌『鶴』第一輯に掲載されたものである。これは、『晩年』収録作以前に発表されたか、発表はされなかったものの執筆されていたと考えられる自作の引用を主とする三十六の断章から成っており、先行する研究では、「排列構成はそれが書かれた年代順によっているものと推定される」（鳥居邦朗²）とされている。奥野健男は「物語りとしてはつながっていないにも拘らず、作者の心情の起伏を排列のリズムによつて緊迫した形で表現している³」とし、石関善治郎氏は「箴言風のものが、小品や長篇の一部と対等の位置を保つて、変化に富んだ一篇をなしている」と述べ、荻久保泰幸氏は「作者は、人生というものをこのように非連続な、異質のものとの同時進行であり、葛藤であるところから、その認識を追求しているのである。だから、これは、従来の小説概念を破壊した小説である」などとしており、これ

らの論者には単なる断片の羅列という以上の、まとまった一編として読む姿勢を一応は見るができる。その「葉」の作品構成に関しては、年代順に並べられているということに加えて、渡部芳紀氏が「連句の歌仙の形式が、踏まえられているのではないか」と指摘して、後続の論でも概ね了承されていると云える。「葉」を構成する習作群は、あくまでも執筆時間有の問題意識——散文と詩の交差点——にそつて再発見されたもの」とする安藤宏氏は、連句の歌仙形式がとられていることを認めた上で、その形式が選び取られた背景には、「告白」と付句式に挿入される句の間の「付けと転じ」の効果、つまり「言葉と言葉がイメージを映発しあう象徴空間として生み出されてゆく点」に「小説」を超越していく「詩」の論理を見、「作者が近代小説の自意識を止揚してゆく為の一つの重要な選択肢として、連句の付合の伝統を選びとつてゆく形跡は明らかである」といふ。氏は「葉」に「自意識」と「死」の二つの主題があるといい、この二つは「位相を異にする波動として互に干渉し合い、時に相互をうち消し合うようにして作品後半部へむかい、やがては一点に収束し、合体していく」と指摘する。連句の歌仙形式が

選ばれた理由と「葉」の主題とを交錯させ、さらにはその論理を用いて具体的に断章相互の共鳴関係をどのように読むことができるかにまで踏み込んだ注目すべき論と言えよう。

ただし、安藤氏の論は、作者太宰治の過去の実体験を背後に置き、「それを具体的事実として『告白』せずに、それにまつわる悲劇の存在するらしい」という『事実』のみを暗示してゆくという戦術（傍点原文）の中に、この「葉」もあるという立場を取っている。しかし、先に引いた奥野健男の言にもあるように、「作者の心情の起伏」は読み取ることが可能であり、作中に浮かび上がる〈死〉や〈芸術〉についての作者の姿勢は、十分に汲み取ることができると考えられる。さらに、石関論や渡部論などが試みたような断章それぞれの個別の解釈に留まらず、「葉」全体の一つの流れを提示することも可能ではないかと思われるのである。

本稿では、第一に「葉」全体の「心情の起伏」を評釈的に読み取っていききたい。それを行うことで、有名なエビグラムの意味を明らかにすることができる。最終的には、この時期の作者の問題意識の一端を抽出することを試みたい。加えて、断章形式が連句の形式に倣ったとのみ言われてきたことについても、異見を述べることも可能であると思われる。

二．引用の二面性、主題の提示（断章四～六）

「葉」について最初に言えることは、この作品は冒頭の「死なう」と思つてゐた。」という投げやりな心境から、末尾の「ど

うにか、なる。」という覚悟を決めた心境への変化の過程を描き出そうとしているということである。

エビグラム、ならびに冒頭の断章一～三について、その解釈は後に回すことにする。先行論において、「葉」の断章の配列は年代順によっているとされているが、これらの部分に関してはそれに当てはまらないと考えられるのである。断章一に関して、前出の渡部氏の評釈は、本文中に「ことしの正月」とあることから「現在（引用者注——「葉」発表当時の昭和九年）の心境を述べたもの」としている。私見では賛同し得ないが、断章四以降の時間の流れからは独立し、「葉」の構成を先取りする目的のためにあるのではないかと考えられる。そのため、その具体的な解釈は全体を見渡してからでなければ行うことができない。

さて、断章四～六に関しては、以下の点を先に指摘しておきたい。

この部分は、「葉」以前に発表された作品からの引用である。出典は「彼等と其のいとしき母」（『細胞文芸』昭三・八）。従来の論では出典（「習作」とも呼ばれる）における解釈を「葉」の当該部分にも当てはめて読むという方法がなされてきた。そのため、渡部論のように、「葉」に採録されていない部分の記述を根拠に解釈を加えて行くことになる。

出典には、断章④のあとに、〈若しかすると、気が変になるのかもしれない。〉という文が続く。断章④の暗い寂しさの背景に、発狂の恐怖がかくされているといつてもよい

だろう。それはまた、当時、太宰が心酔していた晩年の芥川の恐れでもあった。断章④の背後に芥川の自殺の投影を読みとるのもおもしろい。

こういった具合である。しかし、このやり方にはかなりの問題があると思われる。出典から「葉」に採録する際に、作者による改変がなされているからである。つまり、作者自身が出典の文脈からの切り離しを施している可能性が高いということである。これは「葉」という別個の作品内での他の断章との連係を考慮した結果であろう。出典は確かに解釈の有力な根拠にはなるが、「葉」という作品内ではいかなる役目を担っているのかという点にも目を配らなければならない。

「彼等と其のいとしき母」の「葉」中に採録された部分（断片四〜六）は、予備知識のない読者でも連続していることが分かるように提示されている。「彼等と其のいとしき母」は「光一郎（葉）では「兄」「竜二（竜）の兄弟と「母」の三人が主要な登場人物となっているが、「葉」の断片四の第二段落「新宿の歩道の上で、」から同じ断章四の末尾「自葉が淋しかったのだ。」までは、「兄」の体験を述べた部分に当たり、それ以外は断片六の前半を除いて「竜二」を視点として書かれた部分である。すなわち、断章四は、もともと「兄」と「竜二」の二つの主語で語られる異なるレベルの文章としてあったものを、「葉」に収める際に混成する形となっているのである。

さらに重要なことが、断章六に二点、見つけることができる。まず前半、すなわち「兄はかう言つた。」から「信じさせるこ

とができるならば。」までは、出典にない記述である（渡部論で既に指摘されている）。つまり、「葉」の草稿を仕上げる際に付け加えられた部分ということになる。次に後半部分だが、中ほどに「私は」とある部分は、出典では「竜二は」となっている。この主語の相違は看過できない。断章四と五は「葉が（または「彼が」）であるのに、断章六だけが「私は」になっている。このような明らかな作者の操作の痕跡を認めることができる以上、出典に施しえる解釈のまま「葉」を読むことはできない。さて、断章六の「私は」という主語に注目すると、断章四〜六にはどのような読みが可能になるだろうか。

断章四を単体で読んだ場合、前半には「人糞の処置」に代表される（日常）に倦み疲れた「彼」、後半には「石塊」が這っている（実際は子供が糸をつけて引摺っていた）という「天変地異」を平然と受け入れる「彼」の姿が描かれる。日常の瑣末事に押し潰された「彼」は、「天変地異」をも（日常）の延長として捉えてしまう。「彼」が「その日その日を引きずられて暮してゐる」という書き出しと、「石塊」が「引摺」られているという表現とは対応関係にあると見るのが自然であろう。「石塊」は「彼」のメタファーとなっているはずである。のろのろと引摺られる「石塊」のように、目的もなく「独り」で世間と隔絶し、感覚が鈍く閉ざされていて、しかもそこから自力で脱出することもできないが、それをいつまでも漫然と受け入れ続けている「彼」。それが「自葉」と表現されている。

そんな生活が「憂鬱」として断章五に引き継がれる。その「憂鬱」を抱えたまま死に行く自分を「いぢらしく」思う「彼」。「殉

情」とは、「感情に全てをまかせること。また、そのありさま」〔『日本国語大辞典』〕のことだが、発表当時に即座に思い出されたのは佐藤春夫の詩集であろう。

但、殉情の人は歌ふことにこそ纔かに慰めはあれ、譬へば、かの病劇しき者の呻くことによりて僅かにその病苦を漏す^すが如し。されば哀傷の到るものある毎にわれは恒に私に歌うて身をなぐさめぬ。(佐藤春夫「殉情詩集自序」〔『殉情詩集』六一〇・七、新潮社〕)

病者が苦しみのあまり呻き声を漏らすように、自分を哀れんで感情のまま涙を流した自分を恥じた「彼」だが、「兄」に励まされることで救われる。が、すぐにこの「兄」との埋めることのできない径庭を思い出す。

断章四、五では、〈日常〉と〈感情〉とに引きずられ、何一つ主体的に選ぶことのない「彼」という人物の姿が描き出されている。この部分は、そういった「彼」という一つの人物像を示すことが目的であったと思われる。そのため、出典の重要な登場人物である「母」は出てこない。

それが断章六になった途端、「小説」の話へと転じる。主語は変更されて「私」となる。

「私」は小説を書いている人物であるらしいことが分かる。さらに「兄」は、文学に関わりがあるのかどうかは不明ながら、「小説」というものについて一言ある人物として出ている。まったくの素人ではないらしい。「私」はそんな「兄」に真っ

向から逆らうようなことは言うことができない。「兄」に遠慮はあるが、かといって心にもないことを述べることもできない「私」。そこで言葉を選び、「考へ考へしながら」、「兄」に返答する。

先ほども述べたように、前半は出典にはない。さらに後半について、出典と「葉」を比較するところなる。

・「彼等と其のいとしき母」

又兄は自殺を感傷的なものとして嫌った。だが竜^二は、自殺をもつと打算的なものとして考へて居た矢先だつたから兄の此の言葉を意外に感じた。

・「葉」

また兄は、自殺をいい気なものとして嫌った。けれども私は、自殺を処世術みたいな打算的なものとして考へてみた矢先であつたから、兄のこの言葉を意外に感じた。

この兄弟の関係からは、前の断章五の普段は打ち解けることのない兄弟像との繋がりを見出すことができる。断章五は小説作品として、断章六はその小説のモデルとなった現実の「私」と兄の描写、ということになる。

また、「自殺」が「処世術」というのは一見矛盾するようだが、断章四、五で描かれたような人生の行き詰まりを打開するものとして「自殺」を捉えているということであろう。鳥居邦朗氏がこの「葉」に「生命感覚の軽さ」を見ている。少なくともこの部分まではそう言える。ただ、「葉」全編における「死」

の感覚が「軽さ」で覆われているわけではないと思われれるのだが、それについては全体を網羅した後で考える。

断章四、五は、「私」が色濃く反映されたところの「彼」の姿を描くという一面と、「兄」が「まだるつこい」という「小説」の「百頁の雰囲気」の一例として、「私」が書いた小説を提示するという一面との、二つの側面を持った断章であると思われる。「小説」の書き手である「私」は、「たつた一行」で「真実」を「信じさせることができるならば」、そうありたいと思う。

しかし「できるならば」という仮定形で切れていることは、「一行」だけで信じさせることは時によっては困難であることも知悉していることを示している。これは、以下に続くこの「葉」という作品の構成についての言及でもある。アフォリズム風の短い句と、小説と思われる長文が交互に現れる一見特異な構成を取った動機を示しているのである。この意味で、安藤氏の言う、

この一節がはからずも物語るように、「葉」を構成する習作群は、あくまでも執筆時固有の問題意識——散文と詩の交差点——にそって再発見されたものである

という考察は、頷くことができる。

そしてこの断章六は「小説を書くこと」、つまり芸術に専心すること、「自殺」、つまり死ということ（「葉」における「死」はほとんどが自殺として出てきている）、という、この作品に込められたこの二つの主題を明らかにしている断章でもある。

「葉」は単なる断片の羅列ではなく、断片のそれぞれは、（信じ

させたい一行）と、そのために用意された長文の相互作用によって緊密なつながりを持っている。その両者は必ず（芸術（文学））ということと、（死）ということの表裏の関係を形成している。「葉」は、（芸術（文学））と、（死）とその意味の変遷を主題としてつくられた断章群による作品である。

三、「花」と「葉」〈断章七〜十二〉

断章七から、〈文学的自叙伝〉が開始される。

まだ独自の作風にはたどり着けないことを自嘲気味に七で述べる。これは断章九だけでなく、四、五にも響く言葉であるはずである。八で、水が時間かけて溝をつくるように、文学も勉強と修練との結果で自然と出来るはずなのだが、それだけでは「真似」から脱け出すことができない。

「水到りて渠成る。」この故事成語は、当時普及していた辞書では次のように解説されている。

ミツイクリキヨナル

【水到渠成】 水が流れ来りて自然に「ミゾ」の出来るをいふ、学問を積みば自ら道の修るに喩ふ、（簡野道明『増修 故事成語大辞典』大元・一〇、五・四四版、明治書院）

【水到ツテ渠成ル】 水流れ来りておのづから溝をなす如く、学問をつめば、おのづから道徳の修まるをいふ。（『諺語大辞典』明四三・三、大一五・一一 一九版、有朋堂）

九の「哀蚊」は、「形式には、「雛」（注——芥川龍之介）の影

響が認められた」、つまりある意味では「真似」であると認められている。しかし、「心は、彼のものであつた」とも述べている。芥川をはじめとする様々な文学作品に触れ、そこから作品を書くための様々な要素を学んできたこと、それが「水到る」ということであろう。そして成つた「渠」の一つが「哀蚊」である。まだ「十九歳」という若さの頃でもあり、形式に他作品の影響が隠し切れない。それでも「彼の生涯の渾沌を解く」「鍵」となるくらいに、「彼」の「心」を描き得ている。

では、断章七、八と九の冒頭を読んだ後、そこに「哀蚊」の本文が続くとうなるだろうか。先に断片十を見てみると、「芸術の美は所詮、市民への奉仕の美である」となっている。この言葉を「盗賊」(『帝国大学新聞』昭一〇・一〇・七)の記述をもつて渡部氏は「あきらめ」であるとするが、しかし「所詮」という言い方には、「市民への奉仕」ということに対して、多少なりとも嘲りのニュアンスが感じられるのではなからうか。

「哀蚊」には、たくさんの「芸者衆」「離座敷」のある屋敷、「百万の身代」、「富本」に凝る老婆、「乳母」など、一般的な感覚からはかけ離れた生活の様子が描き出される。「彼」の家の様子は断章十の「市民」と対照させられているのである。名家の育ちである「彼」が、「市民」への奉仕として「芸術」を与えてやる。だからこそ、断章十一「花きちがひの大王がある。邪魔だ。」という傲慢な言葉も出てくるのである。この「花」は「芸術」の比喩であることは先行論でも指摘されている。ただし「大王」は太宰自身を指しているのではあるまい。(「芸術」は自分のような育ちのものこそがつくれるのであって、「大王」のよ

うな「市民」が(「芸術」に凝るなど目障りでしかないというのである。傍証として、次の文章を引用する。

百姓、職工の芸術。私はそれを見たことがない。シャルル・ルイ・フィリップ。彼が私を震駭させただけである。私は、否、人々は、あらゆるクラスの芸術を、ふくめて、芸術と言つて居るやうである。つぎの言葉が、成り立つ。「それを創る芸術家に、金が、あればあるほど、佳い。さもなければ商才、人に倍してすぐれ、(恥づべきことに非ず)。画料、稿料、ひとより図抜けて高く売りつけ、豊潤なる精進をこそすべき也。これ、しかしながら、天賦の長者のそれに比し、かならず、第二流なり。」(『碧眼托鉢 プルジョア芸術に於ける運命』『日本浪漫派』昭一一・一〇)

ここにはプロレタリア文学への対抗意識がうかがえるが、「大王」はプロレタリアートを示し、断章十一はプロレタリア文学への挑戦という読みも可能となる。

「芸術」を「花」という比喩で表すことに関しては、渡部論、石関論も指摘するように、太宰の書簡にほぼ同じ発想が見られる。

私も亦花作りに苦勞してゐる。

「この花を見よ」「この花を見よ」と呟きつ。

汝はかの楽器をかなで、われはこの花をさ、げ、世の群盲をなぐさめん。

(私は正気で言つてゐるのですよ) (昭七・一一・二五、
今官一宛)

断章十二には前半に「花」、後半に「葉」が登場する。「まぢ子は眼を伏せて」と「僕はせせら笑ひ、ズボンに両手をつつ込んで」という記述も対照的である。「花」は芸術の比喩であるから、前者はあくまで謙虚に「花」を求める心を口にしてゐる。それとは別に「葉」をつける「樹の名」を知りたがる「僕」の態度は傲慢である。「葉」も(芸術(文学))の比喩であることに変わりはないのだから、「花」とは性質の異なる文学なのである。どちらも醜いものを秘めてゐる。「葉」の青さは次の断章の「小児」の青さと関係している。文壇を席卷したプロレタリア文学の比喩として、「青い」「葉」を出し、それを求める人々の傲慢さを描き出したのがこの断章ということになる。以下、プロレタリア文学との関わりが語られる。

四、「功利性」を求めない(芸術)へ(断章十三(二十一))

断章十三は「学生群」(『座標』昭五・七(十二))からの引用である。断章十二の「青い」が「青井」とつながつてくる。「青い葉」は「青井」を見立てたものと考えられる。「小作争議」が起ころうな家は、断章九「哀蚊」の描かれた家を思い出させる。とすると、「青井」と「哀蚊」の「私」はかなり近い人物ということになる。「青井」は死を口にする。ここにある「ウルトラ」と「小児病」という語に関しては、同時代の辞書では

次のように説明されている。

・ウルトラ

ラテン語で、元來は向ふ側、向ふの方といふ意味の副詞。現在では、過激極端、超越的といふ意味に用ひられるウルトラ・リンクンと云えば極左翼、ウルトラ・インペリアリズムと云えば超帝国主義(日和見主義者カウツキーが唱へた説)。我が国でウルトラ(と騒ぎ立てる場合は、大抵極左といふ意味に用ひられてゐる。

・小児病(シヨニビョ)

極左翼主義などといはれる如く、発作的に運動全体から孤立して突進するものであり、また客観的情勢をまかへりみず觀念的公式的に政策を実現しようとするもの。その容態が子供の病氣に似てゐる所から小児病と云はれるのである。レーニンの『左翼共産主義の小児病』といふパンフレットによつてこの語が、汎く用ひられるやうになつた。その中では、議會利用主義反対や右翼組合への潜在反対等の当時のドイツと英国の共産党内の一派に対して痛烈な批判がなされてゐるものである。我が国では社会民主主義者共が左翼を罵言するために、意味を曲げて用ひてゐる語である。(いずれも『プロレタリア文芸辞典』昭五・八、白揚社)

・ウルトラ・リンクン (Ultra linken 独)

極左翼主義。余りに急進過激で、反つて同主義の目的達成を阻害することを顧みないといふので、左翼小児病ともいふ。(『ウルトラモダン語辞典』昭六・六、一誠社)

・ウルトラ・リンクン

極左翼と訳す。レーニンの所謂、左翼小児病を意味する。
〔プロレタリア科学辞典〕昭六・七、山洞書院)

「小児病」はレーニンによる語であり、小児病の進行が急速であることを左翼運動の急進性の例えとしたのである（河上肇「小児病を克服せよ　レーニン『小児病』の紹介」『社会問題研究』昭四・九、に詳しい）。断章十三はそれを否定する「死ぬなんて馬鹿だ。」が二回繰り返されて終わる。だがそれは出典にはない。

そしてそれが立派に「プラスの生活だ。青井、君に死ぬ程の覚悟があるなら、どうだ」つ死んだ思ひでやつて見ないか。君の気性として、今迄のやうなどつちつかずの曖昧な暮し方がいやならば、君も僕と同じやうな生活をやつて見ろ。

と、「小早川」が、「死んだ思ひ」でブルジョアからプロレタリアートの生活に移行してみよう、大地主の息子の青井を励ます、青井は、

「……出来るかも知れない。……だが、それぢや、あんまりだ。あんまりだ。……………」

と「嗚咽り始め」、「小早川」もその気持ちを理解するという展開になる。ここが続けて引用されなかったのは、「死んだ思ひ」での「(生活)へと心境が変化するという流れをさらに後に用意していたからであろう。そういった心境は断章二十一以降に見

え始め、末尾でしつかりと固まるのである。であるから、ここも出典の文脈からは切り離し、「葉」での意味合いを考えるべきである。

次に断章十四、「少年」が登場する。数字の羅列を美しいと感じ、逆にその解答が記されてあるのを「無礼」と感じる「少年」。そのまま美しい数字の羅列が、算術の「勉強」という「将来役に立つこと」のために用意されていたことを知って失望する。こういった功利性は「プロレタリア文学」のことを指すと考えられる。「学生群」中に次のようにあるのを傍証としたい。

彼は此のP高に入る時から、ブハーリンやスターリンの著書をつらな底に忍ばせて居た。それから三年、彼は主としてP高の芸術運動の先鋒となつて、とにかく活躍して居た。それがつい最近に至つて其の芸術運動をあつさり放棄した。芸術運動は、階級闘争の輝ける逃避場である。芸術は、殊に文学は決して革命家を養成しない。浪漫的な、随つて没落の見えすいた革命家のみを作る。(中略)それからレーニンの功利性一点張りの芸術論。しかも其の芸術論は全然正しい。だが同時に青井には到底堪えられん。／＼青井は、そうして芸術運動を潔く放棄した。

「功利性」ゆえに「(プロレタリア)芸術運動」を「放棄」するのだった。(渡部論もこの部分を踏まえていると思われる。)そして十五には「何を笑ふやレーン像」。

小児病的な左翼急進主義の陥穽からは脱出し、「小児」から

心身を捧げて行こうという決意が頭をもたげる。

五、《生活》としての《結婚》(断章二十二～二十九)

はいくらか成長して「少年」になり、その目で見てみると、プロレタリア文学の「功利性一点張り」に寄り添うことはどうしてもできなかった。自分の求める美しさはこういったものではない。そんな私を「レニン」や左翼運動の仲間だった者たちは笑うかもしれない。しかし「レニン」がもはや銅像になっているように、左翼運動に関わったことは過去として清算したい。

断章十六。左翼運動から離れたとき、子供の頃、叔母に言われた「功利性」とはまるで無縁の「処世術」が思い出されてくる。「強い」本人は「知つてい」るのに、「告白」せねばならないことがある。この「いんけん」さに彩られた「刑罰」は、確かに功利性とは程遠い。十六と十七は「嘘」と「告白」でもつてつながることを安藤論が指摘している。断章一七は、断章十五までに引き続き左翼運動での官憲の取り調べを指すか、十八に見られる心中未遂を行った際の取り調べを指すか。「告白」というものの本質を、二つの体験を通して思い知らされたという意味で、むしろ中間に敢えて置き、双方との共鳴が狙われているのである。渡部論にあるように、「妻」の裏切りを太宰が「告白」させているという作家情報に頼った読みは、「葉」本文のみを読んだ際にはできない。

左翼運動からの離脱、女性との別離を経て、盗賊に遭うように自分の意志でないまま徐々に誇りが奪われていく様子が十九で語られ、そうすると《芸術》で名譽を得ようと考えていた自分が滑稽に見え始めたことが二十の挿話で表される。だがそこで初めて、名譽を得るためではなく、「薔薇の花弁」に焼き焦がされて死んだメフィストフェレスのように、《芸術》に

二十二の「留置場」は、左翼運動との関わりと想起させると同時に、誇りを奪われ打ちひしがれた状況を表すとも取れる。

しかしそんな状況にこそ春が間近になり「花」が開く、つまり、《芸術》への曙光が見え始めるが、そんな時になって、「巡查ひとりひとりの家」について思いを馳せるような心境、すなわち人間の《生活》ということをやうやく考えるに至るのだった。《生活》と《文学》という問題がここで見え始める。

そして《生活》を固めるために結婚する。二十三に初めて登場する「母」は、本来は断章四、五、六で登場してもおかしくはなかった(出典の主要な登場人物である)。ここでようやく登場するのは、《生活》に思い至った時に初めて家族や夫婦といった一般的なつつましい人間の生活を見つめ始めたということを示すためであろう。「十六魂」を、竹腰幸夫氏は「魂を十六も持ったような、むら気で落ち着かない」様子と取り、三谷憲正氏も資料から「移り気」であることとする。これは断章二十四に続き、その通り「私」は移り気で、「妻の教育」が成ってきたら、今度は「死なう」などと思いつている。これは断章一の「死なうと思つていた」のリフレインとなっている。一旦「死」から逃れたはずが、ここで再び「死」を考えるようになってい

るので。
二十八の季語「鬼すすき」を用いた俳句はそれほど多くない。

などで、見て・手の内切るな鬼薄（『雑俳住吉おどり』元禄九年）⁽¹³⁾

「鬼すすき」は葉が鋭く、手を切りやすいものとされている。

「病む妻」、そして二十九の津軽弁の民話風の挿話は夫婦生活の起伏を示していると思われる。「（ふるさとの言葉で）」という但し書きが、書き手の幼少時に聞いた昔噺を想像させる。描かれる山火事が夫婦の危機を感じさせる。

断章二十七に関しては、まず渡部論を引く。

「東京八景」の昭和七年の初夏に当たる部分に（或る日の事、同じ高等学校を出た経済学部の一学生から、いやな話を聞かされた」とあるような、妻の過去における異性交渉を知ったことへのシヨックを反映させている。もう一度と、自分以外の男とは通じないと約束してくれと言うのであろう。〈知らせて呉れ！〉と言いう方がちよっと気になるが、「猿面冠者」に〈ひとりでもせずにはぼんやりしてゐるときには、どうであらう。口をついて出るといふのである。『Nevermore』といふ独白が〉という表現があり、ヴェルレーヌの「土星の子の歌」の中に「NEVERMORE」という詩があり、ポーの「大鴉」という詩には「Nevermore」と繰り返す鴉が出てくるが、あまり関係ないだろう。前後の関係からも、二度とそんなことはしないでくれというのが一番ひつたりする。

渡部氏は「関係ない」というが、「たつた一言知らせて呉れ！『Nevermore』」という一行の、感嘆符を置き「Nevermore」と続ける形は、

Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me. I implore!

Quoth the Raven, "Nevermore." (ポー「大鴉」一八四五年。野口米次郎『研究社英米文学評伝叢書九三・ボオ』昭九・一〇、研究社、より)

原詩のこの形を踏襲しているはずである。この形は原詩では、第八、十四、十五、十六、十七連に見られる（全十八連のうち）。さらに、右に引いた第十五連の「implore」は「嘆願する」という意味で、鴉に向かって「教えてくれ」と嘆願しているのである。「大鴉」は「私」が鴉に問いかけ、そのたびに「Nevermore」という答えが返ってくるという詩なのである。さらに、「鴉」は詩中で「if bird or devil」と呼びかけられるが、この「devil」は、「鬼神」（日夏耿之介訳『世界文学全集三七近代詩人集』昭五・五、新潮社）、「魔鬼」（岩野泡鳴訳『訳註近世英文学』明四二・四、有朋堂）、「鬼」（野口米次郎の解説。前掲）などと訳されている。これは断章二五の「鬼すすき」と、また「大鴉」のイメージは断章二十六の「人を乗せたまつくろい馬こあ、風みたいに馳せていたずおん」と、つながりを持つてくるのではなからうか。そもそも『大鴉』という詩は今なき女性の面影

を求めて鴉に問いかけるといふ内容であり、ポーの影響を受けたとされるヴェルレーヌの「NEVERMORE」(『土星の子の歌』より、一八六八年)は、堀口大学が「かえらぬ昔」と訳した(『ヴェルレーヌ詩抄』昭二・二、第一書房)ことから分かるように、過去となった恋人との蜜月を思い出す詩である。「葉」の断章二十三以降が、結婚→妻→病む妻、そして夫婦の危機を思わせる二十六の挿話、という流れになっているのを考えれば、「Nevermore」がポーの「大鴉」そしてその影響を受けたヴェルレーヌの詩の題を意識していることは否定できまい。

とすると、断章二十七はどのように読めるだろうか。従来論では、「Nevermore」を「知らせて呉れ!」と言っていると取られていた。「知らせて呉れ!」と叫ぶ人物と、「Nevermore」を求める人物は同一ということである。しかし、「大鴉」の、問いかけ→返答(「Nevermore」という形を踏まえているとするならば、「たつた一言知らせて呉れ!」という嘆願に返ってきた答えが「Nevermore」だった、ということになる。こうなると、ここが、「誓って呉れ」でも「約束して呉れ」でもなく、「知らせて呉れ」と書かれていることが重要になる。「葉」の断章三三に「知らされた」とあるが、この場合は(知識を得る)ということを指している。ではこの断章の場合はどうか。「知らせて呉れ!」と叫んでいる人物は、何らかの回答や救済のしるしを求めている「大鴉」への問いかけが繰り返されたように、危機を迎えている夫婦の関係が元に戻るような手立てがあるのなら知りたいが(ヴェルレーヌの詩「NEVERMORE」のように)、しかし返ってくる答えは

「“Nevermore” (二度とない、もはやない) だった、ということになる。」「大鴉」の「鴉」は「陰府」あるいは「冥府」から来た鳥でもあって、最終連はこうなっている。

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door:
And his eyes have all the seeming of a demon's that is
dreaming.

And the lamplight o'er him streaming, throws his shadow
on the floor:

And my soul from out that shadow that lies floating on
the floor

Shall be lifted — nevermore!

さればこそ大鴉、たえて翔らず恬然としてその座を占め、
僕が居室の扉の真上なる巴刺斯神像にぞ棲りたる。

その瞳こそ、げにや魔神の夢みたるにも似たるかな。

灯影は禽の姿を映し出で、床の上に黒影投げつ。

さればこそ僕が心 かの床の上にあたよへるかの黒影を得
免れむ便だも あはれなれ

——またとなけぬ。(日夏耿之介訳、前掲)

「鴉」の「影」から私の魂(soul)が逃れることはできない、つまり死から逃れることは「もはやない」という。夫婦の関係が二度と戻らないということが、断章二十四の「死なう」とも関わりを持つてくる。二十六の山火事ともあいまって、夫婦の

危機が「死」をも予感させる深刻なものであったことを言外に語っているのがこの一行である。

続く二十八の「ねこ」がメリメ「カルメン」の猫、つまり女性性の比喩であることは、同時代の読者にも了解可能だったはずである（太宰の作品では「猿面冠者」「鶴」昭九七、にも登場する）。「恋」が「容れられた」途端に噛み付かれる。この部分は断章二十八の手を切りやすいものとしての「鬼すすき」とも響き合ってくる。時間をかけて恋を成就させた途端に「死なう」と思い始めるまでの経緯が小話の形をとって挿入されている。そしてその現実が虚構の世界のものであったならという現実逃避が断章二十九で述べられる。これは先行論に指摘がある（鳥居論）。

ここでは、昔晰、ポーやヴェルレーヌ、メリメなどの表現を借りながら夫婦の深刻な状況をすくい上げるという形が取られている。他者のテキストを演じる「役者」であれば、実生活とテキストとの間に生々しいつながりはなくともよい。しかしテキストをつむぎ出す作家である自分にそういったことは有り得ない。他者の語り・テキストの中に自己の状況をはめ込んでみても、語られるのが自分自身である限り、状況の深刻さには変わりがない。創作された作品も、どこかで自己の反映とならざるを得ない。「役者になりたい。」には、単に現実逃避以上の、そういった作家であることの葛藤が投影されている。一見、結婚・夫婦生活という、芸術や文学観と直接のつながりがないことを述べているように見えながら、「役者になりたい。」の一行で、作家という存在についての省察に結びついているのである。

六、〈芸術〉を裏つけるものとしての〈生活〉

〔断章三〇～三六〕

断章三十になって、それでも小説を書く姿勢を見せる。「白系の露西亞人」の花売りの話である。この「花」もやはり〈芸術〉の隠喩となっている。「赤い薔」（プロレタリア文学）も「白い薔」（芸術派の文学）も売って来たが、それらが人々の手に渡った後、花開くかどうかは分からない。「咲クヤウニ」と祈るのみである。ここには既に「芸術の美は所詮、市民への奉仕の美である。」と述べた頃の傲慢さはなく、自分の書いたものが花開いて人々のわずかな慰めとなることを真摯に願っている。「ネルリ」はドストエフスキー「虐げられし人々」の登場人物である。また太宰に「露西亞は、小説家の国」という言及がある。

小説論が、いまのやうに、こんぐらかつて来ると、一言、以て之を覆ひたくなつて来るのである。フランスは、詩人の国。十九世紀の露西亞は、小説家の国なりき。日本は、古事記。日本書紀。万葉の国なり。長編小説などの国には非ず。小説家たる君、まづ異国人になりたまえ。あれも、これも、と佳き工合には、断じていかぬやう也。君の兄たり友たり得るもの、プウシキン、レルモントフ、ゴオゴリ、トルストイ、ドストエフスキー、アンドレエフ、チェホフ、たちまち十指にあまる勢ひではないか。（「もの思ふ輩 乱麻を焼き切る」『日本浪漫派』昭二一・一）

「花を売る」ことは少女の〈生活〉の基盤そのものである。同じように、「花」(芸術)を売ることを〈生活〉としていこうという姿勢が見て取れる。

傲慢さをそぎ落とされ、芸術家であることの「恍惚」だけの浮薄さからも抜け出して、文学に向かう姿勢も変わってきた。それが三十一。そんな自分に作家としての「春」は近いのだろうか。三十二のこの問いかけは先の見えない不安を語るものであるはずで、「手放して〈春〉を期待する印象」(渡部論)という読みは当たらない。

続く断章三十三。本当に書きたいものを書いていこうと考え始める。状況としては、「一番うつたうしい時期」すなわち「死」を強く意識している時期であった。どんな「ロマンス」を書くか。そう考えて、「サフォ」に突き当たる。先行論では指摘がないが、この「サフォ」の伝説は次の資料に拠ると思われる。

サフオー Suppho は希臘文学のずつと初期に時めいた女詩人でありました。彼女の詩で今に残つてゐるのはほんの断片ですが、それに依つても十分優れた詩才が分ります。サフオーには大抵かう云ふ話がついてゐます。彼女はファオン Phaoon と呼ぶ美しい青年に烈しい恋をしました。片恋であつたので、恋の身投、Lovers' leap をすると、よし死にきれなくとも其恋が癒されると云ふ迷信を信じて、リユーカデア Leucadia の岬から海に身を投げたと云ふのであります。(バルフィンチ・野上弥生子訳『希臘羅馬神話 伝説の時代』大一一・一一、大

一三・一〇改版、春陽堂

「サフォ」の容貌は美しくなかったが、詩の「かくはしき才色を今に語り継がれてゐる」のである。そんな彼女は、詩を理解してもらえないと分かつた時、すなわち恋に破れざるを得ないと分かつた時に、身投げをした。(詩)と〈生〉は等価なのである。続く断章三十四〜三十六で、ついに「生活」と〈創作活動〉が一体化されるに至つた「私」の姿を見ることが出来る。〈芸術〉はもはや「仕事」と呼ばれ、「生活」の基盤をつくるものとして置かれる。美人でない「サフォ」と対照的に、仕事を終えた時の自分は「きれいな顔」に見える。「春ちかきや?」という問いかけと共に、〈詩〉(文学) 〓 〈生〉であるから、〈文学〉に敗れること 〓 身投げ 〓 自殺、という〈不安〉もある(「お茶のあぶく」が身投げの海の泡と重なるという指摘が渡部論にある)。それを抱えながらも、「仕事」を着実に進めさえすれば、どうにかしていけそうだ。そういった覚悟を語って、「葉」一編は閉じられる。

七、「恍惚と不安」の意味(エビグラム、断章一〜三)

全体を見通した後で、エビグラムと冒頭の三つの断章に戻る。まず一は先に述べたように「死なうと思つてゐた。」という投げやりな心境であり、「死」も「処世術」的で、現実感が薄い。二はイブセン「人形の家」の結末を踏まえていることは明らかだが、「ノラ」が「廊下」に出た時点で「帰ろうかしら」と考

えている。「家」の内と外の間で迷っている状態と取れる。それが三になると、「わるいこと」をせずに家に帰る、ということになる。それを「妻」が「笑顔を持つて迎へ」る。

連句の歌仙形式では、一から三句までを「発句」「脇句」「第三」と呼び、四句以下はまとめて「平句」、そうして三十六句目を「挙句」と呼ぶ。いわば一〜三句は「起承転」であり、挙句が「結」ということになる。「葉」の冒頭の三つの断章も、こういった役目を負わされていると考えられる。「死」を軽く考えていた投げやりな時期、文学と実生活との間で揺れた迷いの時期、そうして妻を迎えて「生活」を見つめ始めた時期。そうなる、断章二十四に再び「死なう」という言葉が出てくるのも理解できる。「結婚」に至って死から遠ざかったかのように思えたが、再びそういった状態に戻ることになった。そこで「どうにか、なる」という思いに至るまでが仕切り直す形で語られている。

先に述べたように、「葉」は文学観の変遷と同時に、それと表裏一体のものである「死」の意味の変遷を語っている。笠原伸夫氏が、

太宰がどのように昂揚してみせても、「葉」を組み立てている語り手の意識が、なんとも未熟であるのは打消しようがあるまい。(「死なうと思つてみた」などといわずに、確実に死ぬ方法はいくらかもあるのだから、縊れてでもなんでも死んだ方がよい。他人はそう思う。太宰が畏敬してやまぬ芥川龍之介は失敗などしていないではないか。)

と述べているが、氏の論は、まず第一に、「葉」は「死」の意味合いを一つ固定しているのではなく、その変遷を述べているという点、第二にそういった当初の「未熟」な「死」の捉え方(本文中では「処世術的」と述べられている。作者はその「未熟」さに十分気づいているのである)から、詩(文学)に破れることと身投げという形で、文学への敗北と死を等価なものとして抱くに至る末尾へと変化するという点、この二つを見逃している点で難がある。

こういった(文学観)と「死」の観念の変遷をたどる「葉」の展開を包含する言葉としてあるのがエピソードである。「私」には「恍惚」に当たるものは初めからあった。「芸術の美は所詮、市民への奉仕の美である」「花きちがひの大王がある。邪魔だ」という断章などに見ることができると、そういった傲慢とも言える文学への姿勢が、様々な曲折を経て二十八や二十九のような謙虚な心境へと変わっていく。そうすると、「恍惚」としていた頃には考えもなかった「春ちかきや？」で表されるような将来の展望のなさにも気づき始め、そういった(不安)を内に抱えたまま「どうにか、なる」と気持ちを守る、そこまでの過程を「葉」は語っている。言うなれば、「葉」は、(恍惚)と(不安)の両者を手に入れるまでの過程を語った作品である。

八. 断章形式について

最後に、「葉」でとられている断章形式について触れておきたい。

先行論においては、この形式をもって「前衛的」などの評価が下されてきた。だが、「葉」発表当時に文芸誌上等で取り交わされている様々な詩学・文学上の方法論を視野に入れば、こうした形式を作者に選ばせる素地は十分にあったと考えられる。

短文の羅列という外形だけを見れば、こういった形式は当時も決して珍しいものではない。芥川龍之介のアフォーリズム風の随想集『侏儒の言葉』（昭二・一二、文芸春秋出版部）は容易に想起されよう。また、『断片』（昭六・一二、第一書房）は、ドイツの詩人・小説家であるノヴァーリスの遺稿である断片を集成したものである。

また『詩と詩論』（昭三・九創刊）誌上には、（キュビズム）の代表詩人とされるマックス・ジャコブの詩および詩論（後に『骰子筒』として単行本化。北川冬彦訳。昭四・五、厚生閣書店）、日本における（超現実主義（シュルレアリズム））の実践者とされる滝口修造や春山行夫をはじめ、上田敏雄、竹中郁、北川冬彦等々が、単語と単語、あるいはセンテンスとセンテンスとの共鳴効果を狙ったと思われる散文詩を数多く発表しており、形式だけに注目するなら「葉」と酷似すると思われるものもある。

ここで重要なのは、「葉」に見られる、断章相互の共鳴効果といったものは、芥川の『侏儒の言葉』、また芥川を模したと考えられる太宰治の「もの思ふ葦」（『日本浪漫派』昭一〇・八〜一一・一）などには認め得ず、むしろ（詩）として発表されているそれらの作品に近いものを見出せるということである。

る。だが、「葉」の形式について、先行論では連句の歌仙の形式の影響を見る傾向が強い。また先に引いたように安藤宏氏は「散文と詩の交錯点」を見つけるといふ問題意識をそこに重ねる。しかし、性急に結論を出さず、右のような理由から当時さかんに紹介されていた海外からの方法論にも目を向けておきたい。

先に触れたノヴァーリスの『断片』については、ドイツ文学者の小牧健夫が当時次のように述べている。

『断章』（引用者注——『断片』のこと）は、体系的に纏め上げられたものでない上に、これを書いた時日も区々であるから、その時々々の気分の影響を受けて、全体を通じて緊密な論理の一貫を求めるのは無理である。しかしそれは随筆的な感想でなく、ノヴァーリス自ら百科全書的な知識学を築き上げる意図のあることを云つてゐるのであるから、その為の思索の結果として吾々に遺された『断章』には、その全般に通ずるノヴァーリスの根本的な思想傾向が認められなければならない筈である。それは屢人が云ふ如き支離滅裂な、散り散りばらばらの書き集めと見る可きではない。多少の晦渋と多少の撞着に辟易することなく、吾々は関連の網の目を辿つて、此『断章』に於ける体系なき体系を求めなければならない。

とし、「ノヴァーリスの世界観、及芸術観は、何よりも『断章』（Fragmente）に於て最もよく窺はれ」、「そこには、ノヴァー

スの無辺際に拡がらうとする多方面の関心と、あらゆる印象を鋭く反射する敏感性とが現はれてゐる」と評価している。ここには「断章」という形式の利点が述べられている。作者の「世界観」や「芸術観」、「根本的な思想傾向」といったものが、断章であるがゆえに、簡潔ながらも鋭く表現することが可能になったというのである。

また、当時既に「キュビズム」や「コラージュ」を包摂するものとしての「超現実主義（シュルレアリズム）」が、用語としても方法としても浸透していた。こういった手法はピカソやキリコなどの絵画の方法を文学・詩学に持ち込んだものであるが、とりわけそれを理論として確立したのがアンドレ・ブルトンであった。その「超現実主義宣言」は『詩と詩論』誌上に連載されている（昭四・六、九、五・三、六）。その中でブルトンは、「対話」ということを述べている。

二つの思想が顔をつき合わせてゐる。一つが勝手にふる舞ふ、も一つがそれを気にかける、しかしどうした訳でそれを気にかけるのか？ 一つが他への合併を仮定することは、いつかはそれが他の思想とともにする全生活の可能を許すことになる。

二対の一見無関係に見える言葉、その「不秩序」は、「そこに満ちあふれてゐる社交性の努力とわれわれの持つてゐる大きな習慣と」によって「減少せしめ」られる。「不秩序」が人間の「想像力」によって詩的表現へと変貌させられるという。

さらに、やはり当時紹介されていた「モンタージュ」という手法についてはどうだろうか。中村三春氏は「引用本来の断片性・フラグメント性の保持と、その結果としてのモンタージュ化」として「葉」が「モンタージュ」的であることに触れているが、本稿では同時代的な文脈から考えてみたい。現在ではエイゼンシュタインに始まる映画の編集上の用語として知られる「モンタージュ」だが、中村喜久夫は、「モンタージュそのものは、成程映画の世界に於ては比較的新しいものであるかも知れないが、われわれ文学者の側から見れば実に旧くさいものではない」とし、「モンタージュ」を「修辞学」の一つであると位置づけて、次のように説明する。

第一、モンタージュも修辞学も、ともにテクネーの特性に関する研究と云ふ点において等しい。第二、映画の「個々のカット」Montage Bildは、モンタージュ論からは、ただ夫れだけでは文芸に於ける文字のやうに意味が不定であり、かかるカットと云ふ個々の映画語の構成によつて、すなはち「映画の文章」Montage Satzに組立てられることによつて始めて明確な芸術的意義を得るとなす点は、単語とそれらの構成によつて表現された観念との関係に等しい。

映画における「個々のカット」が他の「カット」と関わることで「表現」として立ち上がることを、詩や小説が単語と単語の関係性によつて観念を表現することに擬している。「現実には依頼せず、これを破壊し、裁断し、組合せると云ふ映画における

モンタージュの理論は、同時に、小説における一切の方法の革命を暗示¹⁷⁾するという。ほぼ同時期に、半谷三郎は、金田一京助や山田孝雄の言語学も援用しながら、〈モンタージュ〉についてさらに具体的に説明し、そこでまさに俳句などの短文を例として挙げているのである。

半谷の論文はエイゼンシュタインの「映画の原則と日本文化」なる一文に多くを負っているが、そこでは漢字の偏と傍の關係、たとえば「水」と「目」で「泪」となり、「耳」と「門」とで「聞」となるように、「別個の次元、別個の力、別別に一個の物象、一個の事象」などの「二個の描叙^{デテクツブル}の結合によつて、繪画的に描写されないものの表象が成就される」ということが述べられる。これが〈モンタージュ〉の方法の基礎であるというのだ。「画面は断じてモンタージュのエレメントではな」く、「モンタージュ細胞である」が、「然らば何によつてモンタージュは特質されるかといえ、相尅によつて」であるという。「互に同格に対立する二つの断片の相尅によつて衝擊によつて。闘争によつて。」モンタージュは相尅であり、全ての芸術の基礎は相尅である。」

これを「文字芸術」に置き換えて考えると、「陳述によらないその方法が即ちモンタージュの方法である」(この部分は前述ブルトンの〈超現実主義〉と通い合う)として、素堂の「目に青葉・山郭公・初鱈」を例に挙げている。「ここには一つの陳述語もない。あるものは名詞と助詞、乃至単語と連語(Duase)のみである。」(モンタージュ)はこのように、「名詞の羅列による、最も方法論的に純粋な、一個の芸術作品を構成

してゐる」。もちろん「単語のみのモンタージュは殆ど稀であつて、「ほととぎす・大竹藪をもる月夜」(傍線原文)のように連語を含むのが通例であるが、このように〈モンタージュ〉には、「単語のモンタージュと句のモンタージュ」、「パラグラフのモンタージュ、篇のモンタージュ」があり、それぞれの「理論には何等の相違もない」。ともかくも「モンタージュ断片は互角に対立することが原則」であるという¹⁸⁾。

この方法は、二つの異なる思想の衝突に新たな詩の可能性を見るブルトンの〈超現実主義〉、さらには連句の〈付け〉と〈転じ〉の方法にも通い合う。昭和十年前後の文学の方法についての言説空間を見渡せば、連句という方法一つに直結させなくとも、断章形式が選ばれる可能性は十分にあつたのである。もちろん、作者・太宰自身は郷里に在住の頃から連句に通じていたわけであるから、むしろ伝統的な連句の方法とさかんに紹介される海外の理論との交錯点を発見していたといふべきだろう。注意しておくべきは、「断片の相尅」ということは、決して隣り合う断片だけに生まれているわけではないということである。「葉」全体にはいくつかの大まかなまとまりを見つけることはできる。例えば「結婚・夫婦生活」、「左翼・プロレタリア文学との関わり」などである。だが、断片同士は隣り合うものだけでなく、その大まかなまとまりの中で縦横に絡み合い、さらに大まかなまとまり同士も映発し、あるいはぶつかり合う。こうして無数の縦糸と横糸の交錯をつくり出している。

これは確かに巧妙かつよく考えられた方法だが、先に述べた通り、発表当時にあつてもこの方法が瞠目するほど新しか

つたということはないのである。まして作者がいたずらに形式の新しさを狙ったということでもない。「喝采」〔若草〕昭一・二〇) 二、

書きたくないことだけを、しので書き、困難と思はれた形式だけを、えらんで創り、

とあるのを引くまでもなく、文学表現として確立した作品をなるべく検討を重ねた末に、この方法が選ばれたのである。「葉」中にはからず書かれているように、「形式」は他のものから教えられたとしても、「心」は作者自身のものであるように、この作品はつくられている。

自作の引用を、自己の「世界観」「芸術観」を簡潔に描出したものとして提示する。その間にまた別の自作の引用、既成の文学からの引用、警句などを配することで、テキスト同士はそれらと響き合い、自作も作者本人すら気づき得なかつた新鮮な相貌を見せることになる。それはつまり、稚拙さの目立つて(習作)であつたはずの自作品を切り刻み、そこから取り出して、自作と既成の文学作品や警句との「相尅」を取えてつくり出したということである。そのためには、「相尅」をつくり得るものを選ばなければならない。その結果、自らの過去の表現は新たな高みへと運ばれる。

昭和十年前後の(文芸復興)が叫ばれる時代、新たな作品を書くべく努力を続けている作家自身が、既成の文学の延長にあるながらそれとどのように決別し、どのように独自の作風を創

つて行くのか。「恍惚」で表される自信はあるが、それと表裏一体の「不安」とは、この間に自分は果たして答え得るのかという煩悶であつた。「どうにか、なる。」はそういった切実な問いにこれから答えていくことへの自信と不安をはらんだ覚悟とを絶妙に表現している。そのためには自作を可能な限り対象化し、いわば「真似」から(独創)への階梯を自覚的に築いていくことが必要であつた。これは作家としての過去を開示しつつ、「春」II 未来を見据える作品なのである。この試みをもって「葉」I 編は成された。後に、第一創作集であり遺書のもりでもあつたという「晩年」の巻頭に置かれたのは当然であつたらう。

注

- (1) 相馬正一「解題」〔太宰治全集〕平元・6)にそれぞれの断章の出典について整理されている。
- (2) 「太宰治における文学精神の形成」〔国語と国文学〕昭34・11)
- (3) 「太宰治 現代作家論全集10」(昭33・1、五月書房)
- (4) 「太宰治初期文学態度の一検討——「葉」私論——」〔国学院雑誌〕昭44・2)
- (5) 「総論」〔太宰治I〕昭52・12、無頼文学研究会
- (6) 「テキスト評釈「葉」」〔太宰治 心の王者〕昭59・5、洋々社)
- (7) 「晩年」における「詩」と「小説」——太宰治「玩具」「葉」論——〔上智大学国文学科紀要〕平4・1)
- (8) 「葉」にはじまる生命感覚の軽さ」〔解釈と鑑賞〕平16・9)
- (9) 「晩年」の巻末に収められた「めくら草紙(初出「新潮」昭11)」には、「水到りて渠成る」が「人工の極致」を示す言葉として出てくる。ここでも一つの小説の在り方を述べる言葉として用いられていると考えられるが、これに關しては別稿を用意したい。なお「葉」

の中の「哀蚊」に関しては芥川龍之介の影響も含めて、小澤純氏の「都鄙にひらく《玩具箱》——『晩年』の中の「葉」と「玩具」」(『太宰治スタディーズ』平22・6)に詳しい考察がある。

(10) かなり後の作品であるが、『人間失格』(『展望』昭23・6―8)の主人公の左翼運動との関わりに言及した箇所は次のようにある。

けれども、自分は、いちども欠席せずに、そのR・S(と言ったかと思ひますが、間違つてゐるかも知れませんが)なるものに出席し、「同志」たちが、いやに「大事の如く、こはばつた顔をして、一プラスは二、といふやうな、ほとんど初等の算術めいた理論の研究にふけてゐるのが滑稽に見えてたまらず、れいの自分のお道化で、会合をくつろがせる事に努め、そのためか、次第に研究会の窮屈な気配もほぐれ、自分はその会合に無くてはかなはぬ人気者といふ形にさへなつて来たやうでした。

(11) 「葉」断章の構造」(『太宰治』昭61・7)

「太宰治『葉』に関する若干の補注——資料」と『伝説』の(距離)をめぐって——」(『稿本近代文学』平3・11)

(13) 鈴木勝忠編『雑俳語辞典』昭43・3、東京堂出版

(14) 「葉」の構成」(『太宰治』昭61・7)

(15) 『学術叢書7 ノブーリス』(昭4・11、岩波書店)

(16) 「太宰治の引用とパロディ」(『係争中の主体』平18・2、翰林書房)

(17) 「小説のモンタージュ」(『詩と詩論』昭6・6)

(18) 「詩・モンタージュ論 詩方法論序説」(『詩・現実』昭5・12)

(19) 関井光男氏は「太宰治あるいは引用のスタイル革命」(『早稲田文学』平4・5)で「葉」に触れ、「その方法は歌仙形式というよりも、映画のモンタージュの方法に準じている」と述べる。氏のいう、「ピカソのパビエ・コレの方法がダダやシュルレアリスムの運動のなかでコラージュ、さらにはモンタージュの方法を産みだしていったことが知られているが、その過程に太宰のテクストも位置づけられる」という意見には賛同するが、本論中に引いた半谷の論が俳句に言及

するように、太宰も伝統的な表現形式の中にモンタージュ的な方法論を発見していたというべきではないかと考える。また、滝口明祥氏は「太宰治のエディタースhip——『晩年』から『太宰治全集』まで——」(『学習院大学人文科学論集』平19・10)で、「葉」に見られる「モンタージュ」が後に「エディタースhip」へと連続していく様を追っており、興味深い。

連句に関しては左記を参照した。

乾裕幸・白石悌三「連句への招待」平元・6、和泉書院

※太宰治作品、書簡の引用は『太宰治全集』(平10・5―11・5)により、旧字は新字に改めた。